

## ***La camisa, hoy: el merecido rango de la universalidad***

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

A diez años de la muerte de Lauro Olmo,<sup>1</sup> no resulta fácil acertar con el tono exacto que debe otorgarse a una breve presentación como ésta. Al igual que para quienes tuvimos el privilegio de conocer y tratar al hombre Lauro, el hondo humanismo de su persona está tan arraigado en nuestro recuerdo que forma parte verdadera de nuestro presente, así también *La camisa* forma parte de nuestro tiempo, como pieza fundamental en la historia del teatro español actual y como obra de conocimiento imprescindible en universidades y centros educativos.

*La camisa* es pieza tan estudiada y tan concitadora de reflexiones críticas, estéticas e histórico-teatrales, que la magnitud de todo ello debe contrastar necesariamente con lo escueto de la semblanza trazada en este trabajo. En efecto, además de haber generado una notable bibliografía,<sup>2</sup> la obra cuenta también con varias ediciones anteriores,<sup>3</sup> de manera que, alimentado por tal conjunto de referencias, a nuestro discurso le corresponde principalmente insistir en algunos de los aspectos ya contenidos en las mismas, o bien, apuntar algún nuevo matiz deparado por la perspectiva que aporta el transcurso ineludible del tiempo.

Este drama, que aún no cumple el medio siglo, comparte ya morada en el olimpo teatral con el selecto número de las creaciones llamadas a la universalidad, cifra tan

---

<sup>1</sup> El presente trabajo fue redactado y publicado como estudio introductorio a *La camisa*, pieza teatral de Lauro Olmo, en la edición de esta y otras obras del autor con la que la Asociación de Autores de Teatro quiso rendir homenaje al que fue su fundador y cuyos datos son: Lauro Olmo, *Teatro completo*, 2 vols., Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004.

<sup>2</sup> El monográfico que, en el primer aniversario de la muerte de Lauro Olmo, le dedicó la revista *Teatro* recoge varios estudios fundamentales sobre *La camisa*, así como un “Acercamiento bibliográfico a la obra de Lauro Olmo” que, recopilado por Cristina Santolaria Solano, constituye el más completo y actualizado *corpus* referencial realizado hasta ese momento sobre el teatro del autor (véase *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, Universidad de Alcalá, número 8, diciembre 1995).

<sup>3</sup> Debe ser destacada, tanto por sus aspectos ecdóticos y explicativos, como por la introducción que contiene las líneas esenciales para una aproximación a la obra, la siguiente: Lauro Olmo, *La camisa. El cuarto poder*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 208), 1984 (edición e introducción de Ángel Berenguer).

abundante cuanto excelente en el caso del teatro español, si es que, fuera de los ámbitos académicos y especializados, aún es posible hablar aquí –cuando escribimos estos párrafos- de un olimpo teatral y, aún más, de un olimpo teatral español, reserva ésta que contrasta, por cierto, con una de las coordenadas ideológicas evidentes en la propuesta reformista de Lauro Olmo. *La camisa* ha navegado ya las aguas estigias que transportan a la inmortalidad a las obras que, por su autenticidad, alcanzan los privilegios de la consagración y llegan a habitar la morada de los clásicos. Ello debe significar (en ámbitos diferentes de los de este nuestro yermo cultural, si bien multimedia) glorioso estado de ucronía, en donde el devenir temporal constituye sólo progresiva garantía de depuración y no asechanza para la pervivencia de la obra.

Porque, como clásico que es, *La camisa* posee la condición teatral de obra viva, es decir, de obra apta para ser ofrecida, tantas veces cuantas se desee, a la contemplación del público, en cuanto entidad dotada de naturaleza teatral relevante y de dimensión escénica adecuada para su ostensión espectacular. En un pueblo que se preciara de sus tesoros artísticos e intelectuales, *La camisa* formaría parte permanente del repertorio de las creaciones ofrecidas a jóvenes y adultos como productos de calidad cuyo conocimiento enriquece la mente y cuya contemplación eleva el espíritu. De hecho, cada reaparición sobre los escenarios ratifica su condición de obra viva, como función y espectáculo, que colma las expectativas de quienes la ofrecen y de quienes la reciben.<sup>4</sup>

Nuestra percepción de las razones de esta pervivencia difiere de la que, habitual en la crítica inmediata y en la práctica teatral, suele también predominar en aproximaciones, más intuitivas que reflexivas, a los textos clásicos. Se produce en éstas la transposición al presente de la referencialidad concreta de las obras, a través de un procedimiento de sustitución que las priva de las coordenadas espacio-temporales e histórico-sociales que les son propias y, por lo mismo, consustanciales a su concepción y existencia, mientras se las vincula a las señas y datos del presente del espectador. Según dicho mecanismo alegorizador, *La camisa* sería una obra aceptable para nuestro presente más inmediato únicamente porque describe un proceso que, de manera coyuntural, se produce también precisamente hoy, si bien, invertido: el fenómeno de la migración, que, desde los años sesenta y desde la perspectiva española, ha transformado, como es sabido, no sólo la dirección del proceso, sino también los prefijos aplicables a su denominación. El valor actual de la obra de Lauro Olmo estaría, pues, supeditado a la iluminación del fenómeno actual, al que serían aplicables, mediante el mecanismo de simple sustitución comentado (bajo el que subyace una concepción intemporal y eternizadora de la historia), los datos y categorías que conforman el análisis practicado por el autor, con tanta lucidez cuanta precisión, sobre un aspecto de su propio tiempo. A nuestro modo de ver, dicha interpretación circunscribe la pervivencia de esta obra (y de todas las obras universales) a períodos históricos en los que se reproducen los precisos conflictos y acontecimientos que motivaron su creación, tornándolas con ello obsoletas en épocas en las que unos y otros no

---

<sup>4</sup> En 1996 el Teatro Bellas Artes de Madrid acogió un nuevo reestreno de la obra, con montaje dirigido por Alberto González Vergel. Cuando redactamos estas líneas, la compañía El Satélite pasea su entrañable puesta en escena por los teatros españoles, sirviendo su representación en el Ateneo de Madrid (30 de junio de 2004) como emocionado homenaje, de actores y público, a la obra y a la figura de Lauro.

se perciben con nitidez.

Pensamos, de manera contraria, que el valor universal de *La camisa* emana de su concreta historicidad, esto es, del acierto y eficacia con que se inserta en su propio contexto socio-histórico constituyendo una recreación clarificadora del mismo. En este sentido, Bertolt Brecht nos ofrece la solución: la historia es, antes que un *continuum* universal, una suma de historicidades, de manera que la obra teatral, en vez de aspirar a funcionar semánticamente de manera absoluta a todo lo largo de aquél, debe revelar las coordenadas históricas precisas que articulan su universo imaginario, insertando en ellas y explicando desde ellas las actuaciones y conductas de sus personajes. Unas y otros, lejos de ser presentados como ejemplos eternos y, por tanto, absolutamente intercambiables, constituirán entidades concretas y, por ello, aptas para el análisis y el desvelamiento de sus respectivos contextos, siendo aquel análisis el objeto último del conocimiento que la obra pretende comunicar. La conexión con el presente del espectador, cuya consciencia y capacitación para el discernimiento se procuran, no vendrá dada por la transposición de los contextos, sino por la ejercitación que la reflexión practicada supone para el nuevo análisis que, ahora respecto a su propia historicidad, debe realizar el espectador. Del dramaturgo alemán obtenemos así las claves de la universalidad que aureola a las grandes obras, la cual dependerá, precisamente, de la eficacia con que nos ayudan a percibir, no directamente nuestros contextos, sino aquéllos en los que su ubican sus universos imaginarios.

En el caso de *La camisa*, el contexto que tan nítidamente nos revela el drama aparece explícitamente señalado por el propio autor: “La acción transcurre en Madrid, durante los meses de septiembre y octubre de 1960; un momento del llamado Plan de estabilización.” A esa realidad, y no a ninguna otra, aluden directamente la obra y el propósito de clarificación que ésta conlleva. En este sentido, resultan admirables la prontitud y lucidez con que Lauro Olmo comprende y transmite los contornos del contexto social, económico y político que refleja (más que reconstruye) en su obra. En efecto, el Decreto-Ley de nueva Ordenación Económica -más conocido como Plan de Estabilización- había sido promulgado por el flamante gobierno franquista el 21 de julio de 1959, es decir, sólo un año antes de la acción (a su vez, estrictamente coetánea a la redacción de la pieza) de *La camisa*. Como dramaturgo de genio, Lauro Olmo percibe con diafanidad el carácter contradictorio de la nueva realidad emanada de la política oficial y dedica su obra, concebida por lo mismo como drama puro, a la explicitación de las tensiones y desgarros, coetáneos y futuros, del proceso.

Para ello, el autor practica un corte (en el más puro estilo de la rebanada de vida preconizada por Jean Jullien) perfectamente delimitado en el tiempo (veintidós días de finales del verano de 1960), en el espacio (fragmento del suburbio madrileño constituido por calle, solar y chabola) y en el estrato social (proletariado urbano). A dichos elementos aplica Olmo un proceso de recreación imaginaria que, si se enraíza en el Naturalismo, halla nuevos procedimientos en la reconversión que, sobre la tradición naturalista, practica la estética del Realismo Socialista. De dicha doctrina proceden tanto la voluntad de reconstruir el contexto socio-histórico, de manera, no sólo rigurosamente fiel y exacta, como hemos visto, sino, sobre todo, completa; como también la ampliación del enfoque ficcional-explicativo a todo un grupo social, constituido, así, en personaje colectivo y

convertido en sujeto, como clase social, de la evidenciación pretendida por la obra. A ello hay que añadir, fruto de esa misma voluntad clarificadora y de los objetivos didácticos que conlleva, la alteración de los modos figurativos relacionados con la omnisciencia y la verosimilitud perceptivas, alteración que afecta tanto a los elementos espaciales (remoción de la cuarta pared en el subespacio escénico de la chabola)<sup>5</sup> como a la misma progresión teatral (procedimientos de fragmentación, simultaneidad y congelación de acciones).<sup>6</sup>

El resultado último de dichos procedimientos compositivos se produce, precisamente, en el ámbito de lo histórico.<sup>7</sup> En efecto, al vincular de modo preciso el universo de la obra con su concreta historicidad, el autor reivindica para el grupo social recreado la condición, no sólo de protagonista de una historia que el sector triunfador en la coyuntura franquista había monopolizado y diseñado a su medida, sino también de sujeto consciente de su propia historicidad y, con ello, del entero devenir de la historia universal a cuya clarificación, en términos de lucha de clases y de triunfo final del proletariado, se aplica la estética social-realista.

En este sentido, la consciencia histórica adopta en *La camisa* varias manifestaciones principales, concretadas en las actitudes que, con respecto a la presión del entorno, mantienen los tres adultos del núcleo familiar. Si Lola basa su difícil decisión precisamente en la percepción de los efectos negativos que la nueva situación va a deparar en el ámbito inmediato de la familia, adoptando remedios que palien la urgencia de tales efectos, Juan remite su percepción de la coyuntura al ámbito más general de la conciencia de clase y del papel activo que, en la dinámica histórica, debe adoptar el proletariado.

El conflicto del drama, sustentado sobre la tensión entre estas dos actitudes, sitúa a ambas en un plano de igualdad,<sup>8</sup> porque ambas se alimentan en igual medida del análisis consciente de la situación histórica. Así, tanto Juan como Lola son *alter ego* del autor,

---

<sup>5</sup> Así lo analizamos en nuestro trabajo “Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 8, op. cit., pp. 83-99.

<sup>6</sup> Estas y otras técnicas compositivas aparecen detalladas en el estudio de Andrés Amorós, Marina Mayoral y Francisco Nieva *Análisis de cinco comedias (Teatro español de posguerra)*, Madrid, Castalia, 1977. Su descripción puede consultarse en “Análisis de *La camisa*”, en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 8, op. cit., pp. 139-159, donde se reproduce parcialmente aquel estudio.

<sup>7</sup> Dichos procedimientos, así como la concepción de la historia que subyace a los mismos, difieren esencialmente con respecto a los autores que consideramos en nuestro estudio “Fuentes y patrones en el teatro histórico radical español contemporáneo: algunas consideraciones teóricas”, en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp. 309-318. Ello arroja, de paso, alguna luz sobre las diferencias temáticas y compositivas que alberga la pertenencia, defendida por importantes investigadores, de este y otros dramaturgos a una común Generación Realista en el teatro español de posguerra.

<sup>8</sup> Con esta reflexión creemos ayudar a resolver las controversias sobre los grados de heroicidad representados por Juan y Lola, que Carole Lauzière, por ejemplo, discute con calor, refutando la supuesta opinión común favorable a Juan y reivindicando para Lola un protagonismo que, entendemos, nuestra postura analítica le reconoce plenamente. Véase, al respecto, “El heroísmo femenino en *La camisa* de Lauro Olmo”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 8, op. cit., pp. 161-167.

pues en ambos reside la actitud reformista que anima la creación de esta obra, en tanto que ambos comparten la consciencia histórica que, precisamente, Lauro pretende estimular.

En medio, la Abuela muestra una percepción de la historicidad más envolvente, no sólo por su nitidez, sino sobre todo por su capacidad de aunar el análisis del presente con el recuerdo del pasado. En efecto, ella, que sabe porque vio y vivió, representa un modo de consciencia especialmente apreciable en varios personajes femeninos del teatro de Olmo, desde *Conflicto a la hora de la siesta*, hasta *Desde abajo*. Estas mujeres son depositarias del recuerdo del paraíso y de la certeza de su pérdida, pero en el proceso han atesorado el enorme fondo de sabiduría histórica, ideológica y humana que vuelve sabia y tolerante la mirada de quien puede contemplar la vida con perspectiva y comprensión, porque la sitúa, justamente, en el ámbito de la historicidad.

En este sentido, *La camisa* supone un considerable paso adelante con respecto a la mera recreación por el teatro de universos cotidianos y a la utilización de personajes cuya significación deriva estrictamente de su carácter representativo en relación con sectores sociales humildes. Es cierto que toda una línea de la aproximación crítica a esta obra ha insistido en revelar otra de sus bases estéticas, relacionada con la tradición del teatro popular,<sup>9</sup> especialmente concretada en el sainete arnichesco. Sin embargo, el logro de Lauro Olmo no radica sólo en la reutilización ideológica de aquel subgénero teatral, ni en la eliminación de un pintoresquismo por otra parte ausente ya en las primeras obras de Buero Vallejo. Antes bien, es la elevación de estos personajes a la categoría de individuos históricamente conscientes el rasgo que los dota, como se ha dicho, de la dimensión relevante demanda por la estética en la que se inscribe *La camisa*.

Dentro de ella, esta obra alcanza un grado de autenticidad formal e ideológica que le permite aparecer, hoy y mientras el teatro aliente, como un clásico dotado de una potente capacidad de seducción, la cual deriva del carácter modélico de la lección de historia que transmite, de la capacidad analítica que despliega ante el espectador y de la calidad humana del fragmento de vida que recrea.

---

<sup>9</sup> Éste es el eje central, por ejemplo, del estudio realizado por Robert L. Nicholas en *El sainete serio* (Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, número 14, 1992, pp. 49-75), en el que se aportan testimonios del autor y opiniones de diversos críticos y estudiosos.